



# UNIVERSIDAD DE LA RIOJA

## TRABAJO FIN DE ESTUDIOS

Título

Una aproximación crítica a la orquesta como institución pública, hoy. Dos ejemplos de orquestas en España y propuesta para una institución ideal

Autor/es

JORDI FRANCÉS SANJUÁN

Director/es

MIGUEL ÁNGEL MARÍN LÓPEZ

Facultad

Escuela de Máster y Doctorado de la Universidad de La Rioja

Titulación

Máster Universitario en Musicología

Departamento

CIENCIAS HUMANAS

Curso académico

2019-20



***Una aproximación crítica a la orquesta como institución pública, hoy. Dos ejemplos de orquestas en España y propuesta para una institución ideal***  
, de JORDI FRANCÉS SANJUÁN

(publicada por la Universidad de La Rioja) se difunde bajo una Licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 3.0 Unported. Permisos que vayan más allá de lo cubierto por esta licencia pueden solicitarse a los titulares del copyright.

# **Trabajo de Fin de Máster**

## **Una aproximación crítica a la orquesta como institución pública, hoy**

Dos ejemplos de orquestas en España y propuesta para una  
institución ideal

**Autor**

*Jordi Francés Sanjuán*

**Tutor:** Miguel Ángel Marín

**Máster en Musicología (654M)**

**Escuela de Máster y Doctorado**



**UNIVERSIDAD  
DE LA RIOJA**

---

**AÑO ACADÉMICO: 2019/2020**

# ÍNDICE

RESUMEN .....	1
INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN.....	3
1.- LA ORQUESTA COMO INSTITUCIÓN PÚBLICA .....	6
1.1.- Breve aproximación al origen y evolución de la orquesta y el concierto público .....	6
1.2.- La programación de la orquesta en la actualidad.....	9
2.- EL PANORAMA ORQUESTAL EN ESPAÑA.....	12
2.1 Breve descripción del panorama orquestal.....	12
2.2 El marco legislativo.....	14
2.1.1 Constitución Española .....	15
2.1.3 Orquesta Sinfónica de Euskadi (EO).....	15
2.1.2 Orquesta Nacional de España (ONE).....	16
2.3.- Comentario analítico de las programaciones .....	16
2.4 La orquesta como servicio público: cultura, democratización cultural y democracia cultural ..	20
3.- HACIA UNA INSTITUCIÓN IDEAL .....	24
3.1 Consideraciones preliminares. ....	24
3.2 Hacia el diseño práctico .....	25
3.2.1 Sobre la programación artística.....	25
3.2.2 Sobre el área socioeducativa .....	27
3.2.3 Sobre la comunicación .....	28
4.- CONCLUSIONES.....	29
BIBLIOGRAFÍA .....	31
WEBGRAFÍA.....	33
ANEXOS .....	35
Anexo 1: Listado de Orquestas Sinfónicas en España .....	35
Anexo 2: Tablas para el análisis de las temporadas de abono .....	37

## **RESUMEN**

La nueva configuración sociocultural derivada de la expansión del neoliberalismo a finales del siglo XX transformó la gestión de las instituciones culturales públicas cambiando, entre otras cosas, la forma de calibrar los resultados de las actividades programadas. La necesidad de satisfacer esta nueva metodología tuvo una influencia directa en los contenidos y la comunicación de las instituciones culturales. Atendiendo a este nuevo escenario sociocultural, el objetivo de este ensayo es contrastar los objetivos de la orquesta con los propósitos que deben cumplir los servicios públicos culturales en relación a las políticas de desarrollo democrático. En el caso de las orquestas españolas, el cambio de perspectiva se realizó sin una reflexión que definiera la problemática de manera rigurosa. Este trabajo pretende contribuir a dicha reflexión, reivindicando la investigación musicológica –sirviéndose de la sociología, la museología y los estudios culturales– como espacio idóneo para ello. En primer lugar, haremos un breve repaso a la historia de la orquesta como institución observando también sus orígenes y particularidades, para luego obtener una fotografía de la situación en España (capítulo 1). A continuación, analizaremos la programación de dos orquestas españolas importantes a partir de los conceptos de democratización cultural y democracia cultural (capítulo 2) y, por último, esbozaremos las bases sobre las que deberíamos construir una institución musical ideal que desarrollara de forma efectiva dichos conceptos (capítulo 3).

## **ABSTRACT**

The new sociocultural configuration derived from the expansion of neoliberalism at the end of 20th century transformed the management of public cultural institutions, changing, among other things, the way of calibrating the results of programmed activities. The need to satisfy this new methodology had a direct influence on the content and communication of cultural institutions. Taking into account this new sociocultural scenario, the objective of this essay is to contrast the objectives of the orchestra with the purposes that the cultural public services must fulfill in relation to the policies of democratic development. In the case of the Spanish orchestras, the change of perspective was made without a reflection that defined the problem rigorously. This work aims to contribute to this reflection, claiming musicological research –and using sociology, museology and cultural studies– as the ideal space for it. In this essay, we will first

approach briefly to the history of the orchestra as an institution, also observing its origins and particularities, and then obtain a photograph of the situation in Spain (Chapter 1). Next, we will analyze the programming of two important Spanish orchestras based on the concepts of cultural democratization and cultural democracy (Chapter 2) and, finally, we will outline the bases on which we should build an ideal musical institution that would develop effectively these concepts. (chapter 3).

## INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN

Durante el siglo XX hemos vivido, entre muchos otros procesos, el paso de una sociedad industrial a otra hegemonizada por los servicios, esto es, el paso de una sociedad vertebrada en torno a la producción a otra que gira alrededor del consumo<sup>1</sup>. A este proceso, con todas sus consecuencias sociales y culturales, se le une una nueva estructura social característica de la era de la información que Castells ha llamado sociedad red<sup>2</sup>. En esta sociedad red se han multiplicado las fuentes de información de todo tipo y se ha extendido un nuevo modo de vida que redefine los espacios donde compartimos objetos y experiencias simbólicas. Dado que esa sociedad red es, en buena medida, el resultado de una revolución de la tecnología del conocimiento y la información, no es de extrañar que esta confiera un papel relevante a la cultura<sup>3</sup>. Según Burke, en este nuevo escenario en el que se le otorga una nueva relevancia, las distinciones culturales son más importantes que las políticas o económicas, se habla de “cultura” en situaciones cotidianas en las que antes se hablaba de “sociedad”. “La cultura, como el consumo, lo abrazan todo”<sup>4</sup>.

La nueva era de la globalización, del consumo y de la información ha propiciado, a su vez, “una reestructuración fundamental de la industria de la cultura, una verdadera revolución en las condiciones de producción, distribución y consumo de los productos culturales”<sup>5</sup>. En los sistemas educativos del mundo, la música ocupa un espacio cada vez menor, y la revolución tecnológica ha alterado de manera sustancial las formas en las que el público se relaciona con ella. Atendiendo a este panorama, resulta lógico que las instituciones musicales públicas se hayan replanteado su rol en la sociedad y reflexionen sobre su presente y su futuro.

Debido a su relevancia y dimensiones, uno de los principales tipos de instituciones musicales que ha llevado a cabo dicho replanteamiento son las orquestas públicas, cuyas

---

<sup>1</sup> OLEZA, Joan. “El consumo de cultura en la era informacional”. *Mercado y consumo de ideas*. Virgilio Tortosa (coord.), Alicante, Biblioteca Nueva - Universidad de Alicante - Instituto alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2009, pp. 29-55.

<sup>2</sup> CASTELLS, Manuel. *La era de la Información. La sociedad red*, vol.1. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

<sup>3</sup> OLEZA, Joan. “El consumo de cultura en la era...”, p. 43.

<sup>4</sup> BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?* Barcelona, Paidós, 2004. Citado en OLEZA, Joan. “El consumo de cultura...” p. 44.

<sup>5</sup> OLEZA, Joan. “El consumo de cultura en la era...”, p. 43.

peculiaridades exigen análisis rigurosos para definir la problemática y fijar los cimientos del nuevo paradigma. En este ensayo analizaremos dichas peculiaridades junto con sus objetivos, para contrastarlos con los propósitos de los servicios públicos culturales en relación a las políticas de desarrollo democrático dentro del nuevo escenario sociocultural. Este nuevo paradigma ha obligado a las orquestas a emprender cambios notables, pero la profundidad de la problemática requiere cuestionarnos, desde muy diversas perspectivas, aspectos que llegan hasta las raíces de la institución.

Existen foros en el ámbito español, en los que se afronta la adecuación de las orquestas al nuevo marco<sup>6</sup>, pero un análisis de los mismos nos lleva a observar una aproximación eminentemente práctica. Se percibe un enfoque basado en proporcionar soluciones y poco esfuerzo en dibujar perspectivas que permitan definir el problema. Se habla poco del contenido y se describen nuevas formas de vender el producto a través de cambios de envase más competitivos en el mercado cultural. Todo esto, junto con la escasa reflexión crítica, da como resultado el estímulo de actitudes institucionales que convierten al espectador en consumidor pasivo y dificultan la justificación de la inversión pública.

En este contexto, y bajo el pretexto de conservar lo que se tiene –en términos de público y relevancia–, aparecen programaciones conservadoras que siguen ancladas en el encumbramiento de la tradición<sup>7</sup>. Programaciones que reproducen el canon sin una visión crítica de la historia de la música y la cultura. Es cierto también que hay excepciones aisladas, pero la comunicación de estos conciertos se centra en insertar las novedades dentro del marco habitual o poner el énfasis de la programación en los intérpretes, en vez de proponer al público un nuevo marco de escucha donde todo cobre sentido.

Como ya quizás podemos intuir, este ensayo tiene un carácter algo distinto de los artículos de musicología centrados en la investigación histórica. Este trabajo tiene una importante componente reflexiva que, aunque fundamentada a través de un amplio

---

<sup>6</sup> Como por ejemplo las Jornadas AEOS-FUNDACIÓN BBVA que se llevan a cabo cada dos años. En estas jornadas se realizan ponencias y debates en torno a diferentes cuestiones de la relación entre la orquesta como institución y la sociedad. Más información en: <https://www.aeos.es/jornadas-aeos/>.

<sup>7</sup> Un ensayo realizado por Miguel Ángel Marín aborda esta cuestión. El estudio –que analiza datos recopilados por Bachtrack en el Norte de Europa y Norteamérica principalmente y comprenden un período de aproximadamente 3 años y medio (de enero de 2010 a Julio de 2013)– muestra la extraordinaria concentración de autores programados. De este trabajo se deducen, entre otras muchas cosas, que en tres de cada cuatro conciertos se programó, como media, una obra de los diez compositores más interpretados: Beethoven, Mozart, Bach, Brahms, Debussy, Tchaikovsky, Händel, Britten, Schubert y Wagner. MARÍN, Miguel Ángel: “Tendencias y desafíos de la programación musical” *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 37 (2013), pp. 87-104.



catálogo de fuentes bibliográficas, viene dada por la reflexión que se necesita llevar a cabo en el ámbito de las orquestas públicas. Una necesidad que requiere ser abordada desde muy diversas perspectivas y que ha sido observada de cerca por el autor a través de su experiencia en el mundo orquestal.

Realizaremos, en el primer capítulo, una aproximación que nos ayude a definir la orquesta como concepto y como institución para luego obtener una fotografía del panorama orquestal en España. Observaremos después las programaciones de la Orquesta Nacional de España y de la Orquesta Sinfónica de Euskadi (en adelante ONE y EO) en un período concreto de su historia más reciente (Temporada 2018-2019) para contrastarlas con los objetivos de los servicios públicos en relación al desarrollo democrático. Por último, en el capítulo final, esbozaremos una propuesta de institución ideal en base a dicho desarrollo, reflexionando sobre aquellos aspectos que creemos fundamentales para el diseño de programación de una orquesta pública.

## 1.- LA ORQUESTA COMO INSTITUCIÓN PÚBLICA

### 1.1.- Breve aproximación al origen y evolución de la orquesta y el concierto público

La historia de la orquesta —como concepto y como institución— merecería un amplísimo estudio cuyo marco ideal no sería este trabajo, pero sí puede ser adecuado realizar una breve aproximación que ayude a enmarcar nuestra investigación.

John Spitzer<sup>8</sup>, indaga sobre cómo el significado del término “orquesta” ha ido evolucionando a través del tiempo y, cómo esta palabra, y sus correspondientes traducciones en las lenguas europeas (principalmente), ha sido el vehículo para transmitir conceptos muy diferentes. La palabra griega *Orkhéstra* fue rescatada por los humanistas renacentistas para designar el área del teatro entre el escenario y la audiencia, donde se solían ubicar los músicos. A partir del siglo XVII, los músicos ya no solían ocupar dicho espacio, pero se empezó a denominar como “orquesta” al espacio donde estos tocaban. Poco tiempo más tarde se generalizó el término para denominar cualquier conjunto de músicos. A mediados de siglo XIX, la orquesta y la música clásica habían alcanzado un estatus hegemónico<sup>9</sup> dentro del pensamiento musical, adquiriendo gran prestigio para la cultura de las clases altas europeas. Desde entonces, y hasta nuestros días, el concepto ha sufrido modificaciones que atienden, entre otras muchas cosas, a las distintas tradiciones musicales de cada región y a la evolución de la orquesta como institución vertebradora de la actividad musical pública de los países centroeuropeos. En torno al significado del término orquesta, Spitzer dice lo siguiente:

¿Qué significa orquesta? Aparentemente significa cosas diferentes para personas diferentes. Para un instrumentista la orquesta significa un trabajo, una red social, una oportunidad para la expresión personal, y probablemente muchas otras cosas más. Para un abonado a la orquesta significa entretenimiento, alta cultura y estatus social. Para un adolescente que hace deporte escuchando un CD de música a toda pastilla, la orquesta significa irrelevancia y esnobismo. [...] Los significados de la orquesta como palabra, como concepto, y como institución en la cultura europea

---

<sup>8</sup> SPITZER, John. “Metaphors of the Orchestra – The Orchestra as a Metaphor”, *The Musical Quarterly*, 80,2 (1996), pp. 234-264.

<sup>9</sup> Sobre este concepto de hegemonía: WEBER, William. “La fundación de un nuevo orden, 1848-1875”. *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp. 335-384.

han cambiado también desde el siglo diecisiete, cuando grandes ensambles de cuerdas empezaron a aparecer en Francia e Italia<sup>10</sup>.

En la Europa de hoy, el término orquesta, –así como muchos otros términos relacionados con instituciones culturales– se define en el marco de una realidad marcada por el ritmo cambiante e inestable, la celeridad de los acontecimientos y una dinámica tendente al individualismo<sup>11</sup>. Según Bauman, las personas han conseguido desprenderse de patrones y estructuras fijadas por las instituciones, y cada individuo crea su propio molde para determinar sus estructuras simbólicas. La sociedad actual se basa en el individualismo y en una forma de vida efímera, por tanto, las instituciones ya no forjan relatos colectivos, sino que surfeamos en las olas de una cultura líquida siempre cambiante y cada vez más imprevisible<sup>12</sup>.

De todos los aspectos que podemos tratar acerca de la orquesta como institución, este ensayo va a centrarse en la programación, por ser el componente de la estructura que da sentido a la existencia de la misma y aquello que define su impacto. Marín define la programación musical como la elección coherente y atractiva de intérpretes y de obras acorde a las posibilidades económicas y al perfil de la institución, así como a los tipos de público destinatarios<sup>13</sup>. La programación, a su vez, define el discurso que la institución proyecta en la sociedad y es también el elemento a través del cual se puede influir en la consideración que los diferentes grupos sociales tienen de la institución. Dicho de otro modo, la programación contribuye a modificar el significado que la orquesta –como concepto y como institución– tiene para la sociedad.

La programación de la orquesta se inserta en una tradición cuyos inicios se remontan al siglo XIX, en el que se introducen importantes innovaciones en la cultura musical. Entre estas innovaciones se halla el abrumador aumento del predominio de la música de períodos anteriores, cuya presencia se ha vuelto irrevocable en nuestro siglo<sup>14</sup>. Este predominio desató ya entonces una guerra ideológica que sigue vigente entre quienes

---

<sup>10</sup> SPITZER, John. “Metaphors of the Orchestra...”, p.234.

<sup>11</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2002.

<sup>12</sup> BAUMAN, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid, Fondo de cultura económica, 2013.

<sup>13</sup> MARÍN, M.Á. “Tendencias y desafíos...”, pp. 87-104.

<sup>14</sup> DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth-Century Music*. Berkeley, University of California Press, 1989, p. 22.

defienden los estilos musicales de vanguardia y quienes los atacan<sup>15</sup>. En la actualidad, el repertorio compuesto entre inicios del siglo XVIII y la Segunda Guerra Mundial ocupa la práctica totalidad de las programaciones de las orquestas, dejando un espacio reducido para el estreno de nuevas composiciones. Por otro lado, el principio de homogeneidad del repertorio de concierto –que surge también en el siglo XIX como elemento de distinción frente al concierto de música popular<sup>16</sup>– es un principio todavía imperante y que impide, o al menos limita, que la heterogeneidad de repertorios origine nuevos marcos de escucha de manera espontánea. Esto no fue así siempre, según Weber, “un asiduo concurrente a conciertos en el año 1770 no habría establecido distinciones tan marcadas entre una canción para el teatro de Thomas Arne, un número de un oratorio de Händel y un aria de una ópera de Johann Christian Bach como las que se hacen hoy entre piezas de Madonna, Beethoven y Pierre Boulez”<sup>17</sup>.

En la programación de la orquesta interviene también la tradición misma del concierto como evento público que, en el ámbito de la música clásica tiene su propia historia y costumbres, y cuya influencia es conveniente comentar. Los conciertos surgieron como resultado de un proceso de transformación política, ideológica y social, que se ha asociado tradicionalmente al auge de la burguesía, aunque en realidad fue promovido por élites urbanas que pertenecían a diferentes estamentos sociales<sup>18</sup>. El siglo XIX fue también el siglo en el que el concierto como evento público se desarrolla en varias direcciones. Siguiendo con Weber, que ha estudiado detalladamente el origen y transformación del concierto público en Europa, dice:

El principio rector para el diseño de los programas de conciertos en el siglo XVIII, a menudo llamado “miscelánea”, surgió de una prolongada tradición musical. [...] Mientras que en la actualidad esperamos que un típico concierto orquestal ofrezca tres obras de grandes compositores, los programas alrededor de 1780 incluían entre ocho y quince piezas, algunas de compositores fallecidos. [...] No había gran diferencia entre un interés serio en la música y un interés ocasional [...] En el siglo XIX surgió un movimiento idealista, con una visión del gusto y la programación acorde con principios “más elevados” que los presentes en la música

---

<sup>15</sup> WEBER, William. *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011, pp.13-14

<sup>16</sup> *Ibid.*

<sup>17</sup> WEBER, W. *La gran transformación...*, p. 44.

<sup>18</sup> BOTSTEIN, L. “Listening through reading: Musical literacy and the concert audience”. *19th-Century Music*, 16, 2 (1992), pp. 129-145.

“de salón” [...] Durante la década de 1850 se estableció una dicotomía entre la música que se consideraba más seria y la que se consideraba menos seria [...] <sup>19</sup>.

El formato de concierto predominante en la programación de las orquestas de la actualidad es descendiente directo de aquel formato de “concierto de música seria” del que habla Weber, que se empezó a forjar en la década de 1850, y que el siglo XX ha acabado moldeando en un patrón que sigue vigente como modelo. Esto es: primera parte con obertura y concierto para solista y orquesta, y segunda parte con una gran sinfonía.

Como vemos, la historia de la orquesta como institución y del propio concierto clásico como evento público constituyen un amplio entramado de tradiciones asentadas durante casi dos siglos. Tener presente esta herencia sólida —y que esta herencia nutre un importante cuerpo de prácticas institucionales que perviven en nuestra realidad líquida; una realidad en la que, según Bauman, el consumo de cultura se ha vuelto omnívoro y se disuelve todo lo sólido, todo es líquido y volátil<sup>20</sup>— es fundamental para dirigir con acierto el rumbo del diseño de la programación.

## **1.2.- La programación de la orquesta en la actualidad**

Hasta hace pocas décadas, la musicología se orientaba a construir taxonomías jerarquizadas considerando, principalmente, aspectos estructurales que ofrecían un modo de comprensión útil y ordenado, pero que no nos dicen nada de cómo funciona la música dentro de la sociedad<sup>21</sup>. A partir de los años ochenta, se empiezan a proponer nuevos enfoques para la musicología<sup>22</sup>, en los que se promueve la consideración de muchas otras disciplinas (ciencias sociales, antropología, filosofía, feminismo, estudios postcoloniales, estudios culturales, etc.) para el estudio de la música. Esto propicia una renovada mirada crítica hacia la tradición clásica y ofrece también nuevas perspectivas para el estudio de la música proveniente de contextos populares o excluidos de la oficialidad<sup>23</sup>. Algunas de las consideraciones de esta nueva mirada nos invitan a divisar una posición de privilegio

---

<sup>19</sup> WEBER, W. *La gran transformación...*, pp. 11-12.

<sup>20</sup> BAUMAN, Zygmunt. *La cultura en el mundo...*

<sup>21</sup> LÓPEZ-CANO, Rubén. “Musicología vs. Etnomusicología ¿Un falso debate?” *Etno-Boletín Informativo de la SIbE*, 16, (2007), pp. 6-10.

<sup>22</sup> Se ha evitado utilizar el término “posmoderno” para referirse a este giro en los enfoques de diferentes disciplinas, entre ellas la musicología, para no entrar en un debate terminológico todavía problemático. Sobre esto véase: JAMESON, Fredric. “El posmodernismo y la Sociedad de Consumo”. *El Giro Cultural*. Buenos Aires, Manantial, 1999. En la musicología, algunas de las voces más conocidas que impulsan esta nueva perspectiva son: Joseph Kerman, Susan McClary, Rose Subotnik, Philip Brett, Lawrence Kramer, Colin Lawson, Robin Stowell, Nicholas Cook, etc.

<sup>23</sup> Sobre esto, se recomienda: MENDÍVIL, Julio. *En contra de la música*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2016.

y subrayan, que el efecto reducido de algunas orquestas en términos de impacto en la sociedad no justifica la gran cantidad de recursos económicos que son necesarios para sostenerlas. Por tanto, esos recursos podrían ser empleados en políticas culturales más inclusivas, críticas y de mayor impacto social<sup>24</sup>.

Tras un amplio rastreo, es remarcable que, la existencia de bibliografía musicológica que estudia la gestión y programación de orquestas<sup>25</sup> es escasa en comparación con la gran cantidad de publicaciones del ámbito de la museología. Además, una exploración de las publicaciones, congresos y estudios de gestión de los museos, nos lleva a deducir que estos llevan mucho más tiempo reflexionando sobre su relación con la sociedad, y lo han hecho con mayor rigor y profundidad. En 1977, el consultor de la UNESCO Kenneth Hudson ya instaba a los museos a “transformarse en los instrumentos sociales y educativos que el mundo moderno demanda” y añadía que, “si los museos no consiguieran responder al cambio social y reflejarlo, dejarían de justificar el apoyo público”<sup>26</sup>.

A partir de la Segunda Guerra Mundial se inicia el gran desarrollo del número de museos en todo el mundo y, así como los países se ven involucrados en grandes reformas –políticas, sociales, económicas, educativas, etc.– de signo democrático, empiezan a ver como una obligación ineludible el acercamiento del museo a la sociedad<sup>27</sup>. Esta intención de acercamiento se empieza a detectar de forma clara en las orquestas, cuando la nueva configuración sociocultural derivada de la expansión del neoliberalismo a finales del siglo XX transformó la gestión de las instituciones culturales<sup>28</sup>. Esta nueva mentalidad cambió la visión y la forma de calibrar los resultados de las orquestas públicas, que procedieron a contabilizar exhaustivamente nuevos parámetros (número de público, edad, procedencia, nivel de estudios, nivel adquisitivo, presencia en los medios de comunicación, recaudación en taquilla, impacto en redes sociales, etc.) para medir el impacto de su actividad desde una nueva perspectiva. Es lógico imaginar que, la nueva

---

<sup>24</sup> RAMNARINE, Tina K. “The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras”. *Ethnomusicology Forum*, 20, 3 (2011), pp. 327-351.

<sup>25</sup> La bibliografía existente proviene principalmente de: Alemania, Inglaterra y Estados Unidos.

<sup>26</sup> HUDSON, Kenneth. *Museums for the 1980's*. Londres, McMillan for UNESCO, 1977. Citado en: VALDÉS, Mari Carmen. *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Gijón, Ediciones Trea, 1999, p.11.

<sup>27</sup> VALDÉS, Mari Carmen. *La difusión cultural en el museo...*, pp. 11-15.

<sup>28</sup> Sobre esta cuestión es fundamental el capítulo: MCGUIGAN, Jim. “From State to Market”. *Culture and The Public Sphere*. New York, Routledge, 1996, pp. 51-73.

forma de calibrar los resultados y, sobre todo, la necesidad de satisfacerlos, tuvieron una influencia directa en la forma de programar, comunicar y divulgar la actividad de las instituciones. Y esta será una cuestión importante para nuestro estudio posterior sobre la programación de las orquestas.

En muy poco tiempo, las orquestas tuvieron que renovar su enfoque para satisfacer esa nueva forma de rendir cuentas con la sociedad y con la administración. Empiezan a aparecer algunos cambios llamativos: modernos diseños corporativos, programaciones más vistosas, formatos de concierto novedosos, proyectos didácticos atractivos, campañas publicitarias, etc., pero los contenidos puramente artísticos y la esencia del discurso de las instituciones siguieron siendo similares<sup>29</sup>. Se llevó a cabo un laborioso esfuerzo para situar el producto orquestal en espacios favorables del mercado cultural, para no ser excluidos como industria y no ser relegados a un espacio en el que resultaría fácil convencer acerca de su insuficiencia o insignificancia<sup>30</sup>. Pero esto se hizo sin repensar su papel en el nuevo paradigma social y sin generar nuevos marcos de escucha de la música que hicieran participar activamente a la institución en las cuestiones que redefinen diariamente lo contemporáneo. Esto es, sin revisar críticamente los cimientos de la orquesta como servicio público.

Por todo ello, a lo largo de este ensayo reivindicaremos la musicología aplicada como espacio de reflexión sobre la labor curatorial que significa la programación de las orquestas<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> Un discurso centrado en la tradición, con una visión acrítica de la historia de la música, presentando al intérprete como héroe, etc., con una concepción muy limitada de la experiencia del concierto como evento público, y con una también limitada concepción de la música como vehículo de las sensibilidades del presente. Más adelante hablaremos sobre esto en el breve análisis de las programaciones.

<sup>30</sup> ADORNO T. y HORKHEIMER M. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 2016, pp. 173-174.

<sup>31</sup> Sobre esto, recomendamos: MARÍN, Miguel Ángel. "Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming". *Resonancias*, 22, 42 (2018), pp. 115-130.

## 2.- EL PANORAMA ORQUESTAL EN ESPAÑA

En este capítulo realizaremos, en primer lugar, una observación al panorama orquestal del país para luego examinar las características principales de las programaciones de dos orquestas importantes: la Orquesta Sinfónica de Euskadi (EO) y la Orquesta Nacional de España (ONE). Atenderemos a cómo las orquestas están definidas en el marco legal vigente y cuáles son las funciones u objetivos fijados en el mismo. Después contrastaremos esos mismos objetivos con las programaciones y con los propósitos de los servicios públicos culturales en relación a las políticas de desarrollo democrático.

### 2.1 Breve descripción del panorama orquestal

El tejido orquestal español es, en la actualidad, muy amplio y variado. Existen numerosos conjuntos orquestales de gestión y financiamiento privados que nutren, complementan, y en algunos casos duplican la actividad de las orquestas públicas<sup>32</sup>. La mayoría de las comunidades autónomas dispone de –como mínimo– una orquesta profesional<sup>33</sup> pública, a pesar de esto, la media de orquestas españolas públicas por número de habitantes es muy inferior a la de Alemania, aunque algo superior a la de Francia<sup>34</sup>. Considerando el gran número de orquestas y el amplio abanico de características que presentan, acotaremos este estudio y tendremos en cuenta solamente las agrupaciones profesionales que cumplan los requisitos siguientes: que sean orquestas albergadas en instituciones con más de 45 músicos contratados a tiempo completo; que sus presupuestos cuenten con más de un 50% de financiación pública; y, por último, que desarrollen una temporada estable con seis o más conciertos en un determinado teatro o auditorio<sup>35</sup>.

---

<sup>32</sup> Algunos ejemplos en la ciudad de Madrid son: Orquesta de la Fundación Excelentia, Orquesta Bankia, Opus 23, Orquesta Filarmonía, etc. Son iniciativas cuya programación intenta parecerse a las orquestas públicas.

<sup>33</sup> Todas excepto: Aragón, Cantabria, Castilla la Mancha, La Rioja y las ciudades autónomas de Ceuta y Melilla.

<sup>34</sup> En España, la media actual es de una orquesta pública por cada 1.811.554 habitantes. Corresponde aproximadamente a un tercio de la media de Alemania: 1 por cada 600.482 habitantes; y es algo inferior a la de Francia: una por cada 1.914.654 habitantes. Fuente: SCHULZE, Günther y ROSE, Anselm. “Public Orchestra Funding in Germany”. *Journal of Cultural Economics*, 22, 4 (1998), pp. 227-247.

<sup>35</sup> Quedarán fuera de este estudio: la Orquesta del Vallés, la Oviedo Filarmonía, la Adda Simfònica, la Orquesta del Gran Teatre del Liceu y la Orquesta de la Comunitat Valenciana. En el caso de la Orquesta del Vallés, a pesar de tener programación estable, la financiación pública no llega al 25% del presupuesto, en el caso de Oviedo Filarmonía, su temporada estable de conciertos no llega al número de 6 debido a su actividad dentro del Festival de Teatro Lírico Español, la Temporada de Ópera de Oviedo, el Festival de Danza, etc. En el caso de Adda Simfònica su número de músicos contratados a tiempo completo no llega a 45. Y las orquestas del Liceu y la Orquesta de la Comunitat Valenciana, al ser orquestas residentes en teatros de ópera, no disponen de ciclo estable con más de 6 conciertos sinfónicos. Fuentes: <http://www.osvalles.com>, <http://www.oviedofilarmonia.es>, [www.addasimfonica.es](http://www.addasimfonica.es), [www.liceubarcelona.cat](http://www.liceubarcelona.cat) y [www.lesarts.com](http://www.lesarts.com)



Hecha esta selección, obtenemos un total de 22 orquestas. Observemos el listado completo en la tabla del Anexo 1, con algunas de sus características en cuanto a sus orígenes, figuras jurídicas, órganos de gestión y sede estable de conciertos.

Una vez examinado el listado observamos que, a pesar de que todas las instituciones cumplen las características que antes comentábamos, existen enormes diferencias en cuanto a sus estructuras de gestión. Por un lado, las orquestas están constituidas dentro de figuras jurídicas muy dispares: fundaciones públicas, organismos oficiales dependientes de ayuntamientos o gobiernos regionales, asociaciones culturales, sociedades anónimas, etc. Este dato es, para nosotros, un rasgo significativo. La mayor o menor afluencia de cargos políticos designados por la administración en los organismos gestores de la institución, es un factor a tener en cuenta de cara a examinar la selección de los profesionales que guían los pasos de una orquesta. En otras palabras, esta presencia de cargos políticos suele afectar directamente a la forma en que se toman decisiones importantes como la selección del perfil profesional de quien, en última instancia, diseñará la programación de la orquesta. Aunque una nueva búsqueda en las mismas fuentes nos revela que cada vez son más las instituciones que sacan a concurso el cargo de director técnico<sup>36</sup>, en cambio, no son tan habituales los concursos para director artístico<sup>37</sup>. A pesar de que la lógica nos puede llevar a pensar que las decisiones en cuanto a programación recaen únicamente sobre el director artístico, existen instituciones en las que los estatutos otorgan algunas competencias sobre la programación también al director técnico<sup>38</sup>. En cualquier caso, la gran mayoría de las orquestas recogen en su reglamento la obligación de tomar las decisiones de programación en perfecta coordinación por parte de ambos directores. Dado que las decisiones de los directores técnico y artístico definirán la gran mayoría de las cuestiones que afectan a la programación, y por tanto el impacto de la institución en la sociedad, debemos comentar la importancia de un código ético para los procedimientos de selección de ambos cargos que se está implantando

---

<sup>36</sup> En la denominación director técnico nos referimos al responsable de la gestión técnica de la institución. La terminología de estos casos es muy variada existiendo denominaciones con significados diferentes en unas instituciones y otras, como por ejemplo el de gerente. Algunos casos recientes de concursos para director técnico son los de las orquestas de: Málaga, Sevilla, Orquesta Nacional de España, Orquesta OBC, Real Filharmonía de Galicia, Orquesta de Tenerife, entre otras.

<sup>37</sup> En los últimos 8 años solamente ha habido concursos de director artístico para las orquestas de: Córdoba, Sevilla y Málaga.

<sup>38</sup> Como es el caso de la Orquesta Sinfónica de Bilbao.

progresivamente en el sector y que debe estar encaminado a cumplir con los objetivos encomendados a la orquesta como servicio público.

Otra peculiaridad de la tabla que llama la atención es que, en el período comprendido entre 1990 y 1996 se crearon 9 de las 22 orquestas examinadas, todas ellas pertenecientes a administraciones autonómicas. Esto es también, sin duda, una cuestión singular que conviene comentar. Los dos grandes pactos autonómicos de 1981 y 1992 dieron como resultado la actual España de las autonomías, dotando progresivamente a las Comunidades Autónomas de transferencias que antes no tenían. Además, durante esos años no hubo por parte de la administración central ningún plan nacional que pretendiera fomentar la creación coordinada de orquestas en las diferentes regiones. Por todo ello, cuesta de imaginar que en ese breve período de tiempo se despertara en España semejante ímpetu por el fomento de la música que condujera a la inminente creación de tantas orquestas en tan poco tiempo. Marzo y Badia analizan el desarrollo de las políticas culturales de esos años<sup>39</sup>. Sus conclusiones junto con nuestros datos nos invitan a pensar que, así como ocurrió con la construcción de infraestructuras, la creación de orquestas en ese período significaba más un gesto de exhibición de autonomía política que de verdadero desarrollo cultural.

## **2.2 El marco legislativo**

En esta aproximación al panorama orquestal hemos observado que existen orquestas dependientes de administraciones nacionales y autonómicas. Con el fin de considerar ambas realidades administrativas<sup>40</sup>, hemos seleccionado para este estudio un ejemplo de cada una: la EO cuyo escenario de acción tiene lugar en los límites de la autonomía vasca y la ONE cuya titularidad y obligaciones pertenecen al ámbito nacional. Obtengamos primero el marco legal vigente en la Constitución y en ambas orquestas.

---

<sup>39</sup> MARZO Jorge L. y BADIA, Tere. “Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)”. *Espais*, 2006, [https://www.soymenos.net/politica\\_espanya.pdf](https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf). [consulta 2-4-2020].

<sup>40</sup> Con la intención de abarcar en solo dos ejemplos la mayor pluralidad de casos posible, las razones para la elección de estas dos orquestas serían también las diferencias existentes entre ellas, en términos de: presupuesto, figura jurídica, modelo de gestión, distribución de la programación, número de conciertos, etc.

### 2.1.1 Constitución Española

La Constitución Española<sup>41</sup> recoge ya en su preámbulo, la voluntad de “promover el progreso de la cultura [...] para asegurar a todos una digna calidad de vida.” En su artículo 44 dice que los poderes públicos “promoverán y tutelarán el acceso a la cultura, a la que todos tienen derecho”. Y, además califica como “deber y atribución esencial” el servicio de la cultura en el Artículo 149, haciendo referencia a las Comunidades Autónomas.

Toda la terminología que aparece junto a la palabra cultura en los textos será, para nosotros, objeto de estudio más adelante. Observemos ahora los casos de las orquestas que nos ocupan. Escogeremos solamente las líneas de los textos legales que resulten interesantes para la investigación.

### 2.1.3 Orquesta Sinfónica de Euskadi (EO)

En el Artículo 3 del Capítulo 1 de los Estatutos de la EO<sup>42</sup> se definen los objetivos de la institución como instrumento cultural público dedicado a la actividad musical o a actividades directa o indirectamente con la misma, cumpliendo con los siguientes objetivos:

- a) El fomento y la difusión del arte y actividad musical, lírica, coral y ballet, en general, y en todas sus vertientes, especialidades, estilos y técnicas, por cualquier medio.
- b) La creación, mantenimiento y explotación de grupos, conjuntos, orquestas, bandas, solistas y cualquier tipo de agrupaciones dedicadas a la actividad musical.
- c) La realización de conciertos, recitales, representaciones y grabaciones, ya sea para su prestación y difusión, comercial o benéfica, en cualquier medio de comunicación o directamente al público.

---

<sup>41</sup> Constitución Española: <https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>. [consulta 20-3-2020].

<sup>42</sup> Boletín Oficial del País Vasco. (26-5-1982), pp. 568-576, <http://www.euskadi.eus/bopv2/datos/1982/03/8200364a.pdf>. [consulta 20-3-2020].

### 2.1.2 Orquesta Nacional de España (ONE)

En el Artículo 1 del Real Decreto del 29 de noviembre de 2002, en el que se aprueba el reglamento de organización y funcionamiento de la Orquesta Nacional de España<sup>43</sup>, se define la agrupación como “conjunto sinfónico integrado en la Administración General del Estado como unidad de producción del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música”. Según el Artículo 3, sus funciones son, entre otras:

- a) Contribuir a la difusión y promoción de la música española y universal mediante la realización de conciertos, retransmisiones y grabaciones.
- b) Apoyar el acceso a la música sinfónica de todos los sectores de la sociedad, a través de la programación de conciertos didácticos y de divulgación.
- c) Contribuir a la recuperación del patrimonio musical español, así como a la difusión de las nuevas creaciones de autores españoles.

Estas funciones las lleva a cabo mediante ciclos de conciertos y un proyecto socio-educativo, “con el fin de promocionar la música clásica desde diversas perspectivas”<sup>44</sup>.

### 2.3.- Comentario analítico de las programaciones

En este apartado se ha tenido en cuenta solamente, por razones de espacio, la temporada de abono y el área socioeducativa de ambas instituciones. Quedan fuera de nuestro análisis los ciclos de música de cámara y los conciertos extraordinarios que se realizan fuera de temporada de abono. Asimismo, queda también fuera del estudio la programación del Coro Nacional de España cuya actividad se incluye dentro de la misma institución cuyo nombre oficial es: Orquesta y Coro Nacionales de España.

Ambas instituciones, así como la mayor parte de las orquestas<sup>45</sup>, tienen como actividad principal, su temporada estable de conciertos de abono. Este ciclo es el que recibe mayor número de artistas invitados, el que consume la mayor parte de recursos y el que atrae

---

<sup>43</sup> Es la última publicación del BOE en la que se redefinen aspectos de importancia estructural para la orquesta: Boletín Oficial del Estado, núm. 296, (11-12-2002). <https://www.boe.es/eli/es/rd/2002/11/29/1245/con>. [consulta 20-3-2020].

<sup>44</sup> Orquesta y Coro Nacionales de España. <http://ocne.mcu.es/nosotros/conocenos1>. [consulta 20-3-2020]

<sup>45</sup> Exceptuando algunas formaciones cuya naturaleza o actividad les impide abordar un ciclo completo de conciertos de abono, como las orquestas residentes en teatros de ópera.

mayor atención mediática<sup>46</sup>. Esta desigual distribución de recursos y atención, obliga a relegar a un plano secundario el resto de actividades de ambas orquestas. Dichas actividades relegadas son las que vienen definidas con una terminología relacionada con lo social y lo educativo<sup>47</sup>, y entre sus objetivos figuran “fomentar la afición por la música” (EO)<sup>48</sup> o “trasladar a toda la sociedad la pasión por la música sinfónica y coral” (ONE)<sup>49</sup>.

Los programas socioeducativos que realizaron ambas orquestas en la temporada 18/19 presentan notables diferencias. Por un lado, percibimos que la EO dedica esfuerzos notables en actividades que desarrollan la participación activa de los destinatarios de las mismas, y el enfoque de algunas de sus iniciativas persigue la inclusión de “personas con diferentes capacidades, habilidades y talentos a través de talleres de creación sonora”<sup>50</sup>. La actividad de la ONE en este aspecto se limita a la organización de un solo concierto que se describe así: “Durante una mañana de ensayo introduciremos nociones básicas de técnica vocal que nos permitirán conocer mejor nuestra voz y nuestro cuerpo para luego cantar y ensayar un breve repertorio”<sup>51</sup>. Por otro lado, ambas instituciones realizan también audiciones para escolares en las que los alumnos “acuden a la sala de conciertos dentro del horario escolar para escuchar a su orquesta, a través de propuestas diseñadas para ellos con el objetivo de acercarles la música clásica en vivo, en especial la música sinfónica”<sup>52</sup>. En el caso de la ONE, los programas propuestos para escolares se repiten en su formato de conciertos para familias, cuya descripción nos cuenta que “la diversión y el aprendizaje son los elementos clave en torno a los cuales se desarrolla un espectáculo

---

<sup>46</sup> Las notas de prensa que distribuyen las propias instituciones para comunicar la actividad de las temporadas ya encaminan esta atención hacia las temporadas de abono. En la temporada 2018/19 dedicaron entre un 70 y 80 por ciento del espacio destinado a comunicar la programación.

<sup>47</sup> La EO denomina estas actividades dentro del “plano educativo y social” mientras que en la ONE están incluidas en su “Área Socioeducativa”.

<sup>48</sup> Dossier de prensa de la presentación de la temporada 2018/19: [https://es.euskadikoorkestra.eus/sites/default/files/noticias-adjuntos/dossier\\_1819\\_txostena\\_es\\_0.docx](https://es.euskadikoorkestra.eus/sites/default/files/noticias-adjuntos/dossier_1819_txostena_es_0.docx) [consulta 20-3-2020]

<sup>49</sup> Web de la Orquesta y Coro Nacionales de España: <http://ocne.mcu.es/explora> [consulta 20-3-2020]

<sup>50</sup> Web de la OE: <https://es.euskadikoorkestra.eus/aula-musica/musica-sin-exclusiones> [consulta 20-3-2020]

<sup>51</sup> Libro de la Temporada 18/19 de la Orquesta y Coro Nacionales de España, pp. 136-137. <http://ocne.mcu.es/publicaciones/libro-avance-de-temporada/libro-avance-de-temporada-18-19/> [consulta 25-3-2020]

<sup>52</sup> Orquesta Sinfónica de Euskadi. <https://es.euskadikoorkestra.eus/aula-musica/centros-educativos> [consulta 25-3-2020]

ameno y estimulante”<sup>53</sup>. Examinemos ahora los datos de los conciertos de la temporada de abono (desglosados en el Anexo 2).

Tras analizar las obras programadas destacamos tres de las características observables en ambas instituciones: la estructura de los programas, el repertorio programado y el texto explicativo. Los programas de ambas orquestas presentan una notable tendencia hacia la estructura tradicional ya comentada (Primera parte con obertura, concierto de solista y segunda parte con una gran sinfonía): el 81% de los programas de la EO y el 70% de los programas de la ONE contienen una gran sinfonía en la segunda parte, y el 55% de los de la EO y el 67% de los de la ONE tienen un solista instrumental en la primera mitad del concierto. En cuanto al repertorio, observamos primeramente una presencia relativa de compositores españoles: un 7% en la EO, y un 18% en la ONE; un pequeño porcentaje de obras compuestas por compositores todavía vivos: un 13% en la EO y un 12% en la ONE, con dos obras de estreno en la EO y 5 obras de estreno en la ONE que suponen un 7% y 8% del total de obras. Percibimos también una clara inclinación hacia las obras compuestas entre 1800 y 1920. Un 57% de las programadas por la EO y un 50% en la ONE son piezas compuestas en este período.

Una clasificación rigurosa de las obras en términos estéticos o estilísticos necesitaría definir y enmarcar los conceptos en los que basar sus delimitaciones, pero no es este el espacio idóneo para hacerlo. A pesar de esto, sí es conveniente destacar la abundante presencia, en ambas programaciones, de música concebida desde una perspectiva romántica<sup>54</sup>. Esta profusión de romanticismo es igualmente remarcable en los títulos otorgados a los conciertos y los textos que los presentan, que corresponde a la tercera característica que pretendemos analizar. Conceptos como: temperamento, histeria, revolución, melancolía, angustia, trágico, muerte, patria, amor, alma, ideal, retorno, etc. inundan los títulos de los conciertos, y conforman los ejes entorno a los que giran los textos introductorios, en los que podemos observar una intención de presentación de los

---

<sup>53</sup> Orquesta y Coro Nacionales de España, "Libro de la Temporada 18/19", pp. 130-132.

<sup>54</sup> Esta afirmación no pretende considerar el Romanticismo como un estilo, ni como un período de la historia de la música, sino como una actitud del arte. "Un complejo movimiento de corrientes de pensamiento que surgieron a finales del siglo XVIII y que transformó para siempre la manera de pensar de occidente". BERLIN, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*. Barcelona, Taurus, 2015.

conciertos como eventos plagados de heroísmo y emociones místicas<sup>55</sup>. Estos conceptos funcionan como un embalaje para el producto que no busca establecer ningún tipo de vínculo claro ni directo con el propio contenido de la programación. Este embalaje construye el concierto como producto cultural dirigido a un espectador al que se le ofrece la posibilidad de un supuesto placer emocional, y cuyo objetivo nada tiene que ver, por ejemplo, con la contribución del arte a la emancipación individual<sup>56</sup>.

Esta perspectiva de programación y difusión de las temporadas de abono, junto con la desigual distribución de esfuerzos en las distintas áreas, nos lleva a plantear cuatro cuestiones en relación a los objetivos de las instituciones. Por un lado, podríamos preguntarnos si el apoyo a la creación musical quedaría justificado con un 7% y 8% de espacio en la programación de abono<sup>57</sup>. En segundo lugar, analizamos si la presencia de música española es suficiente con los porcentajes observados<sup>58</sup>, no figurando en la programación de la ONE ninguna recuperación de patrimonio musical español. En tercer lugar, aunque ambas instituciones presentan diferencias notables en sus áreas socioeducativas, podemos preguntarnos también si los esfuerzos dedicados en estas áreas, –basadas en el acercamiento y la inclusión– están en sintonía con la retórica romántica –desconectada de las realidades culturales contemporáneas– con la que presentan la temporada de abono. Y, por último, resaltaríamos el término “universal” que aparece en los objetivos de la ONE. Este término, usado como adjetivo referido a la música, vamos a someterlo a reflexión al desarrollar los conceptos de democratización cultural y democracia cultural de los que hablaremos a continuación.

---

<sup>55</sup> “un viaje al origen y esencia”, “redimiéndose de su falta de autoestima”, “el sufrido corazón de Mahler”, “el hombre sale victorioso frente a la fuerza del destino”. Avance de la temporada 2018/19 de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Documento disponible en: [https://view.publitas.com/orquesta-de-euskadi-sa/ose\\_1819\\_aurrerapena/page/10-11](https://view.publitas.com/orquesta-de-euskadi-sa/ose_1819_aurrerapena/page/10-11)

“uno de los conciertos para piano de mayor dificultad de todo el repertorio.”, “todo un desafío”, “un extraordinario despliegue de impresionismo pastoral”, p. 38. “el mayor exponente”, “la desesperación del compositor por recordar algo alegre entre la maraña de una mente desolada”, p. 42. “la extraordinaria muestra de una evolución personal que supuso una de las mayores revoluciones de toda la historia de la música”, “a través de un entramado colosal”, p. 44. “este genio absoluto de la música”, “una de las mayores y mejores expresiones del sinfonismo francés”, p. 46, “una llamada a Dios”, “En su concierto nos envuelve el dulce recuerdo y nos atraviesa su amarga añoranza”, “todo un alegato de regocijo interior ante la sencillez de la vida y la grandeza de la naturaleza”, “cuya angustia y dolor transfirió a una partitura que duele a cada compás”, y un larguísimo etcétera. Fuente: Libro de la Temporada 18/19 de la Orquesta y Coro Nacionales de España, accesible en: <http://ocne.mcu.es/publicaciones/libro-avance-de-temporada/libro-avance-de-temporada-18-19/>

<sup>56</sup> RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010.

<sup>57</sup> Este porcentaje resultaría todavía mucho menor si consideráramos la actividad total de las orquestas.

<sup>58</sup> Este porcentaje está realizado en base al número de obras. Resultaría mucho menor si atendiéramos al espacio real de la música en cuanto a su duración. Casi la totalidad de obras españolas programadas son inferiores a 15 minutos.

## 2.4 La orquesta como servicio público: cultura, democratización cultural y democracia cultural

Si consideramos los mandatos de la Constitución Española y los confrontamos con las leyes de creación o regulación de las orquestas aparecen motivos suficientes como para considerar conveniente, o incluso necesario, la existencia de estas. Esta afirmación, aunque pueda sonar evidente, ha sido repetidamente cuestionada por algunas administraciones, especialmente en momentos en los que han presentado dificultades económicas o cuando han querido cambiar el rumbo de sus prioridades<sup>59</sup>. Los objetivos de las orquestas giran entorno a conceptos que podrían ser resumidos en el marco de la promoción (dinamización, estímulo, desarrollo, fomento, creación, etc.) de la música y su aprovechamiento por parte de la sociedad a través de distintos medios (conciertos, difusión, divulgación, pedagogía, etc.). Por todo esto, podemos considerar a las orquestas como un servicio público.

En los servicios públicos, “se encuentran unas líneas de pensamiento social y político generalizadas, por lo menos, en el mundo occidental, como pueden ser: los derechos humanos y el consiguiente respeto al ser humano, la democracia, etc.”<sup>60</sup>. Como servicio público, las orquestas deben tener unos objetivos bien definidos que justifiquen su existencia y, como instituciones culturales —que trabajan sobre la sensibilidad, el pensamiento y la emoción— deben también someter estos objetivos periódicamente a examen. Los agentes del campo musical que intervienen en la construcción de significados en la práctica musical, y la propia sociedad que otorga significado a dicha práctica<sup>61</sup>, están en continua evolución. Por tanto, es lógico que las instituciones musicales deban estar constantemente actualizadas y en sintonía con las realidades culturales emergentes<sup>62</sup>. La falta de sintonía con estas nuevas realidades podría provocar

---

<sup>59</sup> Este artículo de 2015 comenta la situación de algunas instituciones musicales españolas: SECO, Aurelio, "Apoyar a nuestras orquestas sinfónicas", *Codalarío*. [https://www.codalarío.com/orquestas-sinfonicas/opinion/opinion-apoyar-a-nuestras-orquestas-sinfonicas\\_3490\\_32\\_9406\\_0\\_1\\_in.html](https://www.codalarío.com/orquestas-sinfonicas/opinion/opinion-apoyar-a-nuestras-orquestas-sinfonicas_3490_32_9406_0_1_in.html) [consulta 10-3-2020]

<sup>60</sup> VALDÉS, Mari Carmen. *La difusión cultural en el museo...*, pp. 11. En el libro, esta cita se refiere a los museos.

<sup>61</sup> Los conceptos de agente, sociedad y campo hacen referencia al marco desarrollado por el sociólogo francés Pierre Bourdieu. Por ejemplo, el término campo consiste en “el espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas, es una red de relaciones objetivas entre posiciones de distinta influencia.” Sobre esto: BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid, Taurus, 2012.

<sup>62</sup> Las orquestas por su posición de privilegio dentro del campo musical, tienen una capacidad importante de certificación de unas propuestas en detrimento de otras. Por tanto, también una responsabilidad significativa. Sobre esto se recomienda: EJE, Tomás. “Cultura y arte. Una aproximación orientada a la gestión cultural”. *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Eduardo Nivón (coord.), Barcelona, Gedisa, 2015, pp 57-81.



un estancamiento en las ideas que determinan el discurso de la institución y una falta de acierto a la hora de conectar con el presente cultural.

El concepto de cultura es objeto de estudio y debate constante. Según Ejea, en las discusiones de gestores culturales o responsables de políticas públicas de cultura, “es muy frecuente que se proponga que, para avanzar con paso seguro en el diseño de programas y políticas culturales, deba llegarse a un acuerdo sobre qué es cultura”<sup>63</sup>. Sin embargo, las reflexiones sobre la definición de cultura no son el tema central de nuestro trabajo<sup>64</sup>. Lo que sí nos interesa, en cambio, es observar cómo en las últimas décadas, el desarrollo de las relaciones entre democracia y cultura, ha dado como resultado dos grandes bloques de posibilidades que han determinado el sentido último de toda política cultural: democratización cultural y democracia cultural<sup>65</sup>.

Las políticas de democratización cultural surgieron en la segunda mitad del siglo XX, cuando los gobiernos de los distintos países, intentando reducir las desigualdades culturales y, bajo la creencia del valor civilizador de la cultura, trataron de democratizar el acceso a la misma a través de precios reducidos, programas educativos, entrada gratuita a museos e iniciativas similares<sup>66</sup>. Pero, a finales de la década de los 60, estos valores fueron puestos en cuestión argumentando que, estas formas de expresión cultural a las que se estaba facilitando el acceso eran, en realidad, solo el resultado de la expresión de las élites a lo largo de la historia. A pesar de haber constituido una novedad progresista en su momento, se le critica que crea consumidores pasivos de cultura. Se reprocha también que apoya y mantiene una postura de privilegio, ya que presupone una única cultura que unos pocos poseen y comunican al resto de la población, que puede sentirse ajeno a ella. La democratización de la cultura constituye una visión oligárquica de la misma en la que unos pocos generan los productos a los que la gran mayoría sólo puede acceder como simples espectadores<sup>67</sup>.

---

<sup>63</sup> NIVÓN, Eduardo (coord.). *Gestión Cultural y Teoría de la Cultura*. Barcelona, Gedisa, 2015, p.15.

<sup>64</sup> Sobre las definiciones de cultura y sobre cómo el término es utilizado como cliché en todos los contextos y bajo toda circunstancia, se recomienda: BRONCANO, Fernando. *Cultura es nombre de derrota*. Salamanca, Editorial Delirio, 2018.

<sup>65</sup> VALDÉS, Mari Carmen. *La difusión cultural en el museo...*, p.20.

<sup>66</sup> MATARASSO, François y LANDRY, Charles. *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy*. Strasbourg, Council of Europe, 1999, p.13.

<sup>67</sup> VALDÉS, Mari Carmen. *La difusión cultural en el museo...*, p.21.

Frente a esta visión, surge en los años ochenta una nueva concepción que defiende que las políticas culturales deben ir más allá de promover la difusión de una determinada cultura validada de manera oficial. Este nuevo enfoque es llamado democracia cultural y se basa en el reconocimiento de la existencia de múltiples culturas. Reclama que las políticas culturales deben considerar que la expresión diaria de las personas es cultura, y las iniciativas deben incluir debates sobre la naturaleza y los valores de la expresión e identidad culturales<sup>68</sup>. La democracia cultural fomenta las actividades creativas de individuos y grupos para que, a través de asociaciones y por medio de la participación, creen y desarrollen su propia cultura sin dirigismos de ningún tipo<sup>69</sup>. La aplicación de la democracia cultural, es debatida y apoyada en amplios sectores profesionales y políticos como remedio a la distribución paternalista de la cultura. “Cuando todos los grupos puedan acceder directamente a la cultura (o más aún: participar en la gestión cultural y en la creación de cultura) podrá hablarse de democracia cultural [...] Si la democracia es el acceso del pueblo al poder, la democracia cultural es el acceso del pueblo al poder cultural”<sup>70</sup>.

Si confrontamos las programaciones estudiadas con los objetivos reflejados en los textos legislativos y, considerando a su vez, estos dos grandes bloques de pensamiento de gestión de la cultura podemos extraer las siguientes conclusiones:

- Los objetivos determinados en los textos legales de las orquestas alentan a la difusión de la música partiendo de una visión oligárquica en la que, unos pocos generan los productos culturales a los que podemos acceder solo como espectadores o consumidores. Esta visión paternalista constituye una prolongación de la visión elitista de la cultura.
- El lenguaje a través del cual construyen la comunicación de su actividad se apoya en una retórica marcadamente romántica que transmite una visión idealizada de sus conciertos de abono. Esta perspectiva no es compatible con una aproximación crítica hacia la música y su historia.

---

<sup>68</sup> MATARASSO, François y LANDRY, Charles. *Balancing act: twenty-one...*, pp. 13-14.

<sup>69</sup> VALDÉS, Mari Carmen. *La difusión cultural en el museo...*, p. 21

<sup>70</sup> QUINTANA, José María: *Los ámbitos profesionales de la animación*. Madrid, Narcea, 1993, p.17, citado en: VALDÉS, Mari Carmen. *La difusión cultural en el museo...*, p.21.

- El espacio dedicado a las obras posteriores a 1920 es muy reducido y el fomento a la creación musical es escaso. Las orquestas investigadas cumplen de forma parcial con sus objetivos como servicios públicos, ya que presentan una notable desconexión con las realidades culturales contemporáneas.
- Ambas instituciones incluyen, en su área socioeducativa, actividades en las que el público participa de manera activa, pero pocas de estas actividades mantienen una perspectiva transversal que contribuya al desarrollo de la democracia cultural.

### **3.- HACIA UNA INSTITUCIÓN IDEAL**

A lo largo de este ensayo hemos examinado a la orquesta –como concepto, como servicio público y como institución cultural– y hemos podido identificar algunas incongruencias, con respecto al desarrollo democrático en la cultura. Hemos detectado actitudes en las formas de programar o comunicar las actividades que menguan la capacidad de las instituciones de conectar con las realidades culturales del presente. Hemos observado estas realidades culturales teniendo en cuenta trabajos del ámbito de la sociología, antropología, estudios culturales, museología, etc., ya que este conjunto de disciplinas contribuye a explicar los nuevos entornos simbólicos que conforman dichas realidades culturales. Si consideramos este marco como punto de partida, podremos diseñar una estructura de gestión de la institución que atienda mejor a los requerimientos de su naturaleza, como servicio público y como institución cultural.

#### **3.1 Consideraciones preliminares.**

En España, las orquestas –junto con las bandas de música profesionales, que requerirían un estudio específico– son las únicas instituciones de la administración pública que tienen los recursos y la estructura suficiente como para programar y ejecutar conciertos de forma estable. Esto les otorga una responsabilidad importante como servicio público a la hora de cumplir con el mandato constitucional de “promover y tutelar el acceso a la cultura a la que todos tienen derecho” (véase sección 2.1.1). En lo que respecta a la música, son las únicas que pueden diseñar y ejecutar actividades musicales para favorecer dicho acceso a la cultura, por tanto, resulta conveniente atender a las diversas definiciones de cultura. Tal y como hemos observado también en este ensayo, podemos agrupar las múltiples definiciones de cultura en dos grandes bloques que, a su vez, fundamentan dos formas de desarrollo democrático en relación a la política cultural (véase sección 2.3): la cultura como producto –material o simbólico– sirve de fundamento para la democratización cultural, y la cultura como forma de vida sobre la que se asienta la democracia cultural.

Este esbozo de institución ideal no quiere situarse en el terreno de lo utópico sino, más bien, trazar una trayectoria que contribuya a orientar los esfuerzos venideros. Por tanto, es de justicia reflejar algunas de las principales dificultades que se plantean al aplicar las premisas del desarrollo democrático de la cultura. Observemos, por ejemplo, la problemática que la democracia cultural supone para la programación musical. Al hacer accesible un contenido musical, aunque este provenga de proyectos transversales, ya

debemos de asumir un fracaso parcial en cuanto a la democracia cultural, porque la elección de ese contenido lo sitúa en espacios de consagración, en la terminología de Bourdieu<sup>71</sup>, promoviendo inevitablemente la formación de jerarquías que caminan en dirección contraria a dicha democracia cultural. Por eso, en el caso de la música, estamos obligados a examinar críticamente las razones por las que lo hacemos, calibrando en todo momento la magnitud de dicho fracaso. Además, la orquesta se enfrenta a esto, debiendo atender al peso de una tradición de casi dos siglos a sus espaldas, que no puede ser ignorada ni despreciada (véase sección 1.1). Una institución como la que aquí esbozamos debe considerar que el vigor de esa tradición sigue vigente, por tanto, el diseño de programación y comunicación debe tener en cuenta ese imaginario para aprovecharlo de manera inteligente y evitar que una parte del público pueda sentirse excluida.

Conscientes de esta problemática, —y otros muchos obstáculos cuyo acercamiento requeriría un amplio estudio— la orquesta que aquí esbozamos distribuiría los esfuerzos de forma coherente entre las disciplinas de: investigación, interpretación y difusión. Todo ello en base al cumplimiento de unos objetivos que serían sometidos a debate periódicamente, atendiendo a los eventuales cambios socioculturales. Observemos algunos aspectos prácticos de nuestra propuesta.

## **3.2 Hacia el diseño práctico**

### *3.2.1 Sobre la programación artística*

La programación de la orquesta distribuiría de manera coherente los espacios artísticos, sociales y educativos. En el terreno artístico, promovería actividades encaminadas a democratizar el acceso a la historia de la música, pero abordada de forma crítica, entendiendo que una selección de obras es siempre, en cierta medida, un acto de injusticia<sup>72</sup> cuyos fundamentos deben revisarse constantemente<sup>73</sup>. Por otro lado, la historia de la música no se limita a la historia de la composición, también existe una historia de la interpretación que estudia el largo camino que ha llevado las obras hasta hoy.<sup>74</sup> Un camino a considerar y sobre el que la institución podría diseñar también

---

<sup>71</sup> BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 2002.

<sup>72</sup> EJE, Tomás. “Cultura y arte. Una aproximación orientada a la gestión cultural”. *Gestión cultural y teoría de la cultura*. Eduardo Nivón (coord.), Barcelona, Gedisa, 2015, pp 77-78.

<sup>73</sup> Teniendo en cuenta los creadores que, por razones de raza, género, circunstancias socioeconómicas o arcaicas jerarquías de valor, están fuera del repertorio habitual de las orquestas.

<sup>74</sup> LAWSON, Colin y STOWELL, Robin. *La interpretación histórica de la música*. Madrid, Alianza Editorial, 2005.

interesantes experiencias como, por ejemplo, intentar reproducir las circunstancias en las que se interpretaba determinada música hace siglos.

Se buscaría una programación desligada de las convenciones heredadas del siglo XIX (véase sección 1.1), que ofrezca la oportunidad de descubrir artistas y obras poco o nada conocidas, y que construya novedosos itinerarios de escucha donde se pongan de relieve las estructuras de significado que dan sentido al programa<sup>75</sup>. La elección de las obras, el orden en que se presentan a la audiencia, la perspectiva alentada y, en última instancia, la “narrativa” que el programa propone serían algunos ejemplos de los aspectos a explorar de manera creativa<sup>76</sup>.

Para ello, sería necesario repensar la estructura de la institución orquestal replanteando su distribución de fuerzas, ya que los conciertos con gran orquesta supondrían solamente una parte de la programación. Por un lado, se debería reconsiderar el perfil de los músicos contratados a tiempo completo, optando por perfiles mucho más diversos de los que conforman actualmente las orquestas<sup>77</sup>. Se requerirían, por ejemplo, intérpretes capaces de acercarse –con rigor musicológico– a músicas históricas provenientes de contextos tanto académicos como populares, músicos especialistas en creación contemporánea, intérpretes que desarrollaran proyectos con nuevas tecnologías, etc. Por otro lado, se requeriría una diferente distribución del personal<sup>78</sup>, siendo necesarias plazas para profesionales de la investigación musicológica que participen en el diseño y la comunicación de las diferentes líneas de programación. Esto, supondría solamente un cambio de rumbo en la distribución de los ciclos de conciertos y un reparto diferente de

---

<sup>75</sup> Una programación que sea capaz de, por ejemplo: hacer dialogar la música de Boccherini con la de Rocío Márquez, revelar las afinidades entre un motete de Ockeghem y el Requiem de Ligeti, vincular la música de Tartini o Paganini con proyectos de realidad virtual que expanden los límites del intérprete, o relacionar las músicas de contextos populares de la Florencia del siglo XIV con las propuestas más recientes del trap.

<sup>76</sup> MARÍN, Miguel Ángel. “Challenging the Listener: How to Change ...”, p. 124.

<sup>77</sup> Las habilidades solicitadas en las oposiciones de selección de músicos de la ONE se limitan a la interpretación de obras del repertorio canónico, principalmente de los siglos XVIII y XIX.

Fuente: *Bases convocatoria BOE 10 de junio de 2019*, <http://ocne.mcu.es/ficheros/BASESpublicadasBOE10.6.19.pdf>. [consulta 1-5-2020]

<sup>78</sup> En 2018, más del 90% del personal a tiempo completo de la OCNE eran intérpretes (instrumentistas y cantantes), y el resto era personal de gestión y dirección técnica. Fuente: *Memoria anual 2018 del INAEM*, pp. 160-167. Disponible en: <https://www.culturaydeporte.gob.es/dam/jcr:ce9f22f7-c35a-4874-92ba-5643384f46f1/memoria-anual-2018.pdf>. [consulta 24-3-2020]

los recursos<sup>79</sup>. Una reducción nada traumática de los recursos invertidos en la temporada de abono permitiría la puesta en marcha de algunas propuestas en esta dirección.

### 3.2.2 Sobre el área socioeducativa

La institución dedicaría una parte importante de los espacios de programación a esta área. El área tendría tres sectores que requerirían tres tipos de perfiles de personal: investigación, pedagogía musical y coordinación.

Una de las líneas de trabajo consistiría en llevar a cabo investigaciones sobre la programación artística de la institución. Se extraerían aquellos aspectos esenciales sobre los que el equipo de pedagogía trabajaría para desarrollar conjuntamente las actividades y coordinarlas con los centros educativos. La actividad educativa de la institución sería continua durante toda la temporada y, tanto los resultados de las investigaciones como los procesos de creación y diseño de los proyectos, se podrían seguir en espacios de internet abiertos y de fácil acceso.

Otra importante línea de trabajo del área dedicaría sus esfuerzos de investigación a identificar y estudiar colectivos cuya cultura musical no dispone de visibilidad en las instituciones debido a circunstancias socioeconómicas o estigmas de cualquier tipo. La institución servirá de herramienta de investigación etnográfica para reflexionar sobre la agencia social y política de los colectivos musicales como espacios apropiados para cuestionar críticamente sobre políticas de equidad social, inclusión, agencia y colectividad<sup>80</sup>. Tal y como estudia Ramnarine, las orquestas sinfónicas pueden contribuir con éxito a causas cívicas. Debe formar parte de su esencia abogar por la inclusión, llegar a nuevas comunidades a través de interacciones con otros tipos de conjuntos musicales, fomentar la participación en proyectos comunitarios y utilizar todos los medios tecnológicos a su alcance para concebir entornos performativos de colaboración<sup>81</sup>. Los

---

<sup>79</sup> En el año 2018 el presupuesto de la OCNE destinado a contratos para actividad artística de todos sus ciclos fue de: 3.703.287,98€. En ese mismo año, la orquesta efectuó un total de: 24 programas sinfónicos de la temporada de abono, 18 programas de cámara, 20 eventos especiales, seis encargos de creación, dos conciertos en gira y siete programas del área socioeducativa. A pesar de que en estas cifras los conceptos y tipos de conciertos son muy diferentes, y la información publicada no especifica el desglose de los gastos de actividad artística, realizamos la división y obtenemos una media de 48.094€ por cada proyecto. Tal y como hemos visto en el apartado 2.2, la mayoría de recursos se destinan a la temporada de abono por lo que esta media sería muchísimo mayor en este ciclo si dispusiéramos de los datos reales por ciclos de conciertos. Fuente: “*Memoria anual 2018 del INAEM...*” pp. 160-167.

<sup>80</sup> RAMNARINE, Tina K. “The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras.” *Ethnomusicology Forum*, 20,3 (2011), pp. 327-351.

<sup>81</sup> *Ibid.* p. 348

proyectos buscarían desarrollar relaciones estables con los colectivos, y todos los procesos serían documentados y publicados en espacios web de fácil acceso.

Por último, la tercera línea de trabajo consistiría en la organización periódica de cursos o puntos de encuentro con todo aquel público interesado en ampliar sus conocimientos acerca de las actividades que conforman la programación artística, o acerca de cualquier otro aspecto de las investigaciones que estén en marcha. Esta línea de trabajo estará coordinada con el departamento de comunicación para desarrollar los contenidos en la misma dirección.

### 3.2.3 *Sobre la comunicación*

Lawrence Kramer detecta dos actitudes erróneas a la hora de comunicar la actividad de las instituciones musicales. La primera está basada en la creencia de que si las personas absorben alguna información técnica y siguen las instrucciones de un experto podrán llegar a comprender la música<sup>82</sup>. La segunda consistiría en tratar de seducir al público para que crea que esta música es realmente buena para ellos, elogiándola a ella y a sus compositores en términos extravagantes<sup>83</sup>. La música nos proporciona tanta información como seamos capaces de preguntarle. Pensar, escribir y hablar sobre ella nos abre las puertas de la reflexión sobre las grandes cuestiones de la cultura, la historia, la identidad, el deseo y el significado. Observar la vigencia de las preguntas que hace la música al reflexionar sobre estas y otras grandes cuestiones podría ser uno de los caminos para construir la perspectiva de comunicación.

Cuando la combinación de obras busca generar itinerarios de escucha o construir una “narrativa” concreta, el concepto o pregunta que vertebra el programa ya contiene en sí mismo la perspectiva para la comunicación. Teniendo en cuenta esto, es fundamental la coordinación entre el equipo de programación y el de comunicación para construir conjuntamente la perspectiva de escucha idónea donde el concierto cobra sentido como vivencia singular. Conseguir, junto con los intérpretes y la propia música, hacer de cada concierto una única e intensa experiencia<sup>84</sup>.

---

<sup>82</sup> KRAMER, Lawrence. *Why classical music still matters*. Londres, University of California Press, 2007, pp. 4-5. Esta era la actitud habitual de muchas publicaciones que se denominaban como “guías de escucha” cuya intención era contribuir al “entendimiento” de determinadas obras del repertorio.

<sup>83</sup> *Ibid.* Esta actitud la hemos podido reconocer en el análisis de los textos del libro de temporada de la ONE.

<sup>84</sup> MARÍN, Miguel Ángel. “Challenging the Listener: How to Change ...”, p. 127.



#### 4.- CONCLUSIONES

Este ensayo ha abordado el enfoque de la orquesta desde perspectivas muy diversas con la firme convicción de que las divisiones con las que vertebramos el estudio del conocimiento solamente son convenciones que posibilitan estructurar, de alguna forma, la práctica académica. Esta premisa ha sido una excusa perfecta para adentrarnos en la lectura de autores que están fuera del ámbito de la musicología, pero cuyo análisis crítico de la sociedad y sus diferentes campos de fuerzas, —entre ellos el campo artístico— alumbran resultados que definen mejor el escenario sobre el que operamos.

Creemos que los museos españoles —sobre cuyos errores también se ha reflexionado desde la museología<sup>85</sup>— pueden observar sus frutos en la actualidad gracias a un extenso cuerpo de trabajos que abrió el debate acerca de su naturaleza, objetivos y obligaciones como institución pública. Siendo conscientes de las diferencias que existen entre el museo y la orquesta, el propósito de este ensayo era poner sobre la mesa algunas de las reflexiones que pueden servir de ayuda, con la esperanza de que estas cuestiones se amplíen en futuros trabajos.

Hemos observado la ineficacia de una comunicación cuya retórica no parte de la idea que vertebra el programa, no genera itinerarios de escucha, y se centra en presentar como diferente aquello que no ha cambiado. Hemos intentado constatar la importancia de la musicología para estimular los marcos de reflexión necesarios para el desarrollo de las instituciones musicales públicas, ya que solo un trabajo crítico y profundo revelará las consideraciones necesarias para definir la problemática. Edward Said afirma que:

[...] el intelectual es un individuo con un papel público específico en la sociedad que no puede limitarse a ser un simple profesional sin rostro, un miembro competente de una clase que únicamente se preocupa de su negocio. [...] el intelectual es un individuo dotado de la facultad de representar, encarnar y articular un mensaje, una visión, una actitud, filosofía u opinión para y en favor de un público. Este papel tiene una prioridad para él, [...] actuar como alguien al que ni los gobiernos ni otras instituciones pueden domesticar fácilmente, y cuya razón de ser consiste en representar a todas esas personas y cuestiones que por rutina quedan en el olvido o se mantienen en secreto<sup>86</sup>.

---

<sup>85</sup> Ya en 1994, Fernando Martín escribe sobre cuestiones relativas a los museos que, en este trabajo nosotros hemos tratado en relación a las orquestas. MARTÍN, Fernando. "Reflexiones en torno al museo en la actualidad". *Laboratorio de arte*, 7 (1994), pp. 263-282.

<sup>86</sup> SAID, Edward W. *Representaciones del Intelectual*. Barcelona, Paidós, 1994, p. 29-30.

La inclusión de la actividad investigadora como parte importante de la estructura de las orquestas y de cualquier institución cultural pública es necesaria para cumplir con las obligaciones de su naturaleza como servicio público. Una actividad investigadora que impulse una incesante actitud crítica para construir perspectivas de futuro valientes.

## BIBLIOGRAFÍA

- ADORNO Theodor. y HORKHEIMER Max. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid, Trotta, 2016.
- BAUMAN, Zygmunt. *La cultura en el mundo de la modernidad líquida*. Madrid, Fondo de cultura económica, 2013.
- . *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de cultura económica, 2002.
- BERLIN, Isaiah. *Las raíces del Romanticismo*. Barcelona, Taurus, 2015.
- BOTSTEIN, Leon. "Music of a century: Museum culture and the politics of subsidy". *The Cambridge History of Twentieth-Century Music*. N. Cook & A. Pople (eds.), Cambridge, Cambridge University Press, 2004, pp. 40-65.
- . "Listening through Reading. Musical Literacy and the Concert Audience". *Nineteenth Century Music*, 16, 2 (1992), pp 129-145.
- BOURDIEU, Pierre. *La distinción*. Madrid, Taurus, 2012.
- . *Las reglas del arte*. Barcelona, Anagrama, 2002.
- BRONCANO, Fernando. *Cultura es nombre de derrota*. Salamanca, Editorial Delirio, 2018.
- BROWN, A. "Smart Concerts: Orchestras in the Age of Edutainment". *John S. and James L. Knight Foundation*, <https://www.issuelab.org/resources/11138/11138.pdf> [consulta: 1-10-2019].
- CASTELLS, Manuel. *La era de la Información. La sociedad red*, vol.1. Madrid, Alianza Editorial, 2005.
- DAHLHAUS, Carl, *Nineteenth-Century Music*. Berkeley, University of California Press, 1989.
- DANUSER, Herman. "Execution—Interpretation—Performance: The History of a Terminological Conflict." *Experimental Affinities in Music*. De Assis, Paulo (Ed.). Leuven, Leuven University Press, 2015, pp. 177-196.
- DOBSON, Melissa C. "New Audiences for Classical Music: The Experiences of Non-Attendees at Live Orchestral Concerts". *Journal of New Music Research*, 39,2, (2010), pp. 111-124.
- DROMEY, C., HAFERKORN, J. (eds.) *The Classical Music Industry*. New York, Routledge, 2018.
- GOTHAM, M. "Coherence in Concert Programming: A View from the U.K." *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 45, 2 (2014), pp. 293-309.
- HUDSON, Keneth. *Museums for the 1980's*. Londres, McMillan for UNESCO, 1977.
- JAMESON, Fredric. "El posmodernismo y la Sociedad de Consumo". *El Giro Cultural*. Buenos Aires, Manantial, 1999
- KRAMER, Lawrence. *Why classical music still matters*. Londres, University of California Press, 2007.

- . *The Thought of Music*. Londres, University of California Press, 2016.
- KERMAN, Joseph. *Contemplating Music, challenges to Musicology*. Cambridge, Harvard University Press, 1985.
- LÓPEZ-CANO, Rubén. “Musicología vs. Etnomusicología ¿Un falso debate?” *Etno-Boletín Informativo de la SIbE*, 16, pp. 6-10.
- MARÍN, Miguel Ángel: “Tendencias y desafíos de la programación musical” *Brocar. Cuadernos de Investigación Histórica*, 37 (2013), pp. 87-104.
- . “Challenging the Listener: How to Change Trends in Classical Music Programming”. *Resonancias*, 22, 42 (2018), pp. 115-130.
- MARZO Jorge L. y BADIA, Tere. “Las políticas culturales en el Estado Español (1985-2005)”. *Espais*, 2006, [https://www.soymenos.net/politica\\_espanya.pdf](https://www.soymenos.net/politica_espanya.pdf). [consulta 2-4-2020].
- MCGUIGAN, Jim. “From State to Market”. *Culture and The Public Sphere*. New York, Routledge, 1996
- MARTÍN, Fernando. “Reflexiones en torno al museo en la actualidad”. *Laboratorio de arte*, 7 (1994), pp. 263-282.
- MATARASSO, François y LANDRY, Charles. *Balancing act: twenty-one strategic dilemmas in cultural policy*. Strasbourg, Council of Europe, 1999.
- MENDÍVIL, Julio. *En contra de la música*. Buenos Aires, Gourmet Musical, 2016.
- MORTIER, G. *Dramaturgia de una pasión*. Madrid. Ediciones Akal, 2010.
- NIVÓN, Eduardo. *Gestión Cultural y Teoría de la Cultura*. Barcelona, Gedisa, 2015.
- OLEZA, Joan. “El consumo de cultura en la era informacional”. *Mercado y consumo de ideas*. Virgilio Tortosa (coord.), Alicante, Biblioteca Nueva - Universidad de Alicante - Instituto alicantino de Cultura Juan Gil Albert, 2009, pp. 29-55.
- POMPE, Jeffrey; TAMBURRI, Lawrence; y MUNN Johnathan “Symphony Concert Demand: Does Programming Matter?” *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, 43, 4 (2013), pp. 215-228.
- QUINTANA, José María: *Los ámbitos profesionales de la animación*. Madrid, Narcea, 1993.
- RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Ediciones Manantial, 2010
- RAMNARINE, Tina K. “The Orchestration of Civil Society: Community and Conscience in Symphony Orchestras.” *Ethnomusicology Forum*, 20,3 (2011), pp. 327-351.
- ROOSE, Henk. “Many-Voiced or Unisono? An Inquiry into Motives for Attendance and Aesthetic Dispositions of the Audience Attending Classical Concerts”. *Acta Sociologica*, 51, 3 (2008), pp. 237-253.
- SAID, Edward W. *Representaciones del Intelectual*. Barcelona, Paidós, 1994.

- SCHULZE, Günther y ROSE, Anselm. "Public Orchestra Funding in Germany". *Journal of Cultural Economics*, 22, 4 (1998), pp. 227-247.
- SLOBODA, John. "Musicians and Their Live Audiences: Dilemmas and Opportunities". (2013), [www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user\\_upload/files/Research/UA\\_Working\\_paper\\_Spring\\_2013.pdf](http://www.gsmd.ac.uk/fileadmin/user_upload/files/Research/UA_Working_paper_Spring_2013.pdf) [consulta: 1-10-2019].
- SPITZER, John. "Metaphors of the Orchestra. Orchestra as Metaphor". *The Musical Quarterly*, 80, 2 (1996), pp. 234-264.
- THOMAS, Gavin. "Calling the Tune. Adrian Jack and Gavin Thomas on the Politics and Challenges of Commissioning and Programming New Music." *The Musical Times*, 134, 1807, (1993), pp. 502-503.
- VALDÉS, Maria del Carmen. *La difusión cultural en el museo: servicios destinados al gran público*. Gijón, Ediciones Trea, 1999.
- WEBER, William. *La gran transformación del gusto musical. La programación de conciertos de Haydn a Brahms*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2011.
- WICKHAM, E. (2015). "Tales from Babel: Musical Adventures in the Science of Hearing." *Experimental Affinities in Music*. De Assis, Paulo (Ed.). Leuven, Leuven University Press, 2015, pp. 128-146.

## WEBGRAFÍA

- Libro de Información General de la Temporada 2018/19 de la Orquesta y Coro Nacionales de España: <http://ocne.mcu.es/publicaciones/libro-avance-de-temporada/libro-avance-de-temporada-18-19/>
- Boletín Oficial del País Vasco. (26-5-1982), pp. 568-576: <http://www.euskadi.eus/bopv2/datos/1982/03/8200364a.pdf>
- Boletín Oficial del Estado núm. 296, de 11/12/2002: <https://www.boe.es/eli/es/rd/2002/11/29/1245/con>
- Constitución Española: <https://www.boe.es/legislacion/documentos/ConstitucionCASTELLANO.pdf>
- Dossier de prensa de la presentación de la temporada 2018/19 de la Orquesta de Euskadi: [https://es.euskadikoorkestra.eus/sites/default/files/noticias-adjuntos/dossier\\_1819\\_txostena\\_es\\_0.docx](https://es.euskadikoorkestra.eus/sites/default/files/noticias-adjuntos/dossier_1819_txostena_es_0.docx)
- Avance de la temporada 2018/19 de la Orquesta Sinfónica de Euskadi. Documento disponible en: [https://view.publitas.com/orquesta-de-euskadi-sa/ose\\_1819\\_aurrerapena/page/10-11](https://view.publitas.com/orquesta-de-euskadi-sa/ose_1819_aurrerapena/page/10-11)
- <http://ocne.mcu.es/nosotros/orquesta-nacional-de-espana-1>
- <http://orquestafilarmonicademalaga.com/>
- <http://simfonicadebalears.com>
- <http://sinfonicadetenerife.es/>

<http://sinfonicaregiondemurcia.com/>  
<http://www.orquestadenavarra.es/>  
<http://www.ospa.es/>  
<http://www.rfgalicia.org/>  
<http://www.rossevilla.es/>  
<http://www.rtve.es/orquesta-coro/orquesta/>  
<https://bilbaorquestra.eus/>  
<https://es.euskadikoorkestra.eus/>  
<https://ofgrancanaria.com/es/>  
<https://orquestadecordoba.org/>  
<https://osm.es/>  
<https://www.fundacionorcarn.org/>  
<https://www.obc.es/>  
<https://www.orchestraciudadgranada.es/>  
<https://www.orchestradeextremadura.com/>  
<https://www.palauvalencia.com/es/sobre-la-orchestra/>  
<https://www.sinfonicadegalicia.com/>  
<https://www.oscyl.com>